



Revue des études slaves

LXXXVII-1 | 2016

La Russie et l'Antiquité. La littérature et les arts. XIX^e-
XX^e siècles

Introduction : « Héros de l'image »

Nadia Podzemskaia



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/res/776>

DOI : 10.4000/res.776

ISSN : 2117-718X

Éditeur

Institut d'études slaves

Édition imprimée

Date de publication : 2 mai 2016

Pagination : 7-16

ISBN : 978-2-7204-0541-9

ISSN : 0080-2557

Référence électronique

Nadia Podzemskaia, « Introduction : « Héros de l'image » », *Revue des études slaves* [En ligne], LXXXVII-1 | 2016, mis en ligne le 26 mars 2018, consulté le 17 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/res/776> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/res.776>

“HÉROS DE L’IMAGE”

PAR

Nadia PODZEMSKAIA

Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL), CNRS-EHESS

À mes deux grands-pères qui furent de cette génération¹.

Pour fortifier leur relation nouvelle envers l’art et la science, les gens de la Renaissance cherchaient un soutien dans le passé, tout en appartenant eux-mêmes au présent et au futur. Pour cette raison, ils comprenaient le mot “Renaissance” non pas tant comme une “renaissance de l’Antiquité classique”, que comme “leur propre renaissance”, une “nouvelle naissance” de l’homme, la naissance d’un homme nouveau².

Ainsi écrivait Vasilij Zubov (1900-1963), philosophe et grand érudit, dans sa thèse sur « La théorie architecturale d’Alberti », soutenue à l’Institut d’architecture de Moscou en 1946.

En y explorant le rapport novateur de Leon Battista Alberti à l’Antiquité, il opposait à l’idée reçue d’un « rétrospectivisme » de la Renaissance le point de vue d’Alberti que ce dernier résumait lui-même de façon paradoxale, en se référant à Boccace dans l’*Elegia di Madonna Fiammetta* : « Le quali cose antichissime, e nuove a’ moderni animi [...] »³. Pour Alberti, le retour à la culture antique au Quattrocento n’a pas été la *cause* d’un renouveau culturel, mais au contraire, la *conséquence*, la suite logique et nécessaire d’un nouveau regard sur le monde. Cependant, à l’époque d’Alberti à Rome, les monuments anciens continuaient à être négligés, voire détruits, et l’idée même de se tourner vers l’Antiquité demandait du « courage et de l’esprit d’innovation », puisqu’au xv^e siècle « ce n’était pas la destruction des monuments qui était nouvelle, mais leur conservation⁴ ».

1. Mark Podzemskij (1883-1938) et Grigorij Friedland (1897-1937).

2. Vasilij Zubov, *Архитектурная теория Альберти*, Dmitrij Bajuk (ed.), Sankt-Peterburg, Aleteja, 2001, p. 74.

3. Giovanni Boccaccio, *Opere minari*, préface de Francesco Costèro, Milano, Edoardo Sonzogno, 1879, p. 74.

4. Zubov, *Архитектурная теория Альберти*, op. cit., p. 74-75.

Déclarer, comme le fit Zubov eu égard à la Renaissance, qu'au moment des grands tournants, la modernité a besoin de s'appuyer sur l'héritage du passé afin de prendre conscience de soi, avait une résonance tragique dans l'URSS de 1946. Au lendemain de la guerre, les élans patriotiques, à leur apogée, étaient déjà en passe d'être canalisés contre les « ennemis » occidentaux, parmi lesquels, aux côtés des « impérialistes américains » leurs contemporains, on commençait également à compter des « ennemis » dans le passé.

La lutte contre le « cosmopolitisme » n'a été qu'une fin logique d'un processus commencé dès le lendemain de la révolution d'Octobre. Les jeux politiques auxquels se réduisit le processus artistique exaltèrent d'abord les avant-gardes dites de gauche, ensuite quelques représentants du néoclassicisme. Pour s'être concentrée surtout sur les premiers, l'histoire de l'art a, pendant des décennies, exclu du champ de ses investigations toute une pléiade d'artistes considérés comme trop « modérés » pour être rangés parmi les avant-gardes, alors que leur valeur novatrice objectivement reconnue leur avait valu d'être persécutés par des fonctionnaires artistiques. N'adhérant pas à l'idéologie moderniste et progressiste, au nom de laquelle l'innovation devait nécessairement passer par la rupture, ils étaient adeptes d'une autre conception non obligatoirement « conservatrice », qui voyait dans l'art un processus vivant, une croissance organique où l'apparition du nouveau n'imposait pas la destruction de l'ancien, mais sa transformation en vue de nouveaux objectifs.

Parmi ces artistes presque méconnus en Occident, une des figures majeures est sans aucun doute celle de Vladimir Favorskij (1886-1964). Recteur des Vxutemas pendant les meilleures années, ami de Pavel Florenskij, il développa, contre les constructivistes, une analyse formelle remontant directement à Hilbrand qu'il sut mettre au service de l'art de son époque. Ainsi par exemple, il transforma l'idée du relief grec de l'époque classique pour en faire un concept d'organisation spatiale opérationnel pour les artistes contemporains. À la même époque, l'historien et théoricien de l'art Aleksandr Gabričevskij (1891-1968) développa sa phénoménologie de la surface artistique à partir d'une réflexion sur la surface courbe du vase grec. Elle était opposée à une conception rigide de la *faktura* devenue au lendemain de la Révolution une espèce de mot d'ordre des artistes engagés. Et enfin l'architecte Ivan Žoltovskij (1867-1959) explicita sa conception du « classique », selon laquelle la construction artistique était déterminée par les lois de la nature organique. Dans son discours sur la pensée antique en architecture qu'il prononça à la GAXN (la célèbre Académie d'État des sciences de l'art, où il était collègue de Zubov et de Gabričevskij), il opposait deux typologies de la « pensée architecturale » : la première correspondait au principe grec qu'il confrontait à une plante avec des parties inférieures massives, la seconde correspondait au principe romain, celle d'une plante avec une fleur

déjà ouverte qui domine le tout en rendant plus massive la partie supérieure⁵. Voulant rendre opérationnelle en architecture cette conception antique de croissance organique, Žoltovskij était très éloigné des objectifs revendiqués plus tard par les idéologues du style empire stalinien.

Au sujet d'Alberti, Zubov insistait sur sa vision de l'évolution culturelle comme processus d'additions progressives et insensibles dans les arts. Dans le même sens, Gabričevskij réfléchissait, au milieu des années vingt, au phénomène de stratification caractéristique de la culture du bassin méditerranéen qui reflète la forme de son terrain, sa géologie où chaque forme, chaque pli conserve les traces de l'histoire millénaire. En dirigeant son regard sur la Russie, il y voyait, au contraire, des espaces infinis et amorphes, enveloppés de brouillard qui lui faisaient plutôt penser aux villes-mirages telles que l'historique Saint-Petersbourg ou bien les villes imaginées dans les contes et les légendes, comme celle du tsar Gidon ou la ville de Kitež⁶.

Aux yeux de Gabričevskij, l'image d'une ville-mirage correspondait sans doute à ce qu'était devenue la Russie dans la première décennie postrévolutionnaire. Un véritable abîme la séparait désormais de la Russie prérévolutionnaire qui, au tournant des siècles, avait développé une conscience culturelle européenne. Le lien de filiation organique reliant la Russie à l'Antiquité (en passant par Byzance) avait été en effet relevé et analysé en détail par les grands historiens de l'art et archéologues russes de la seconde moitié du XIX^e siècle, *in primis* Nikodim Kondakov (1844-1925). L'ouvrage de son disciple Dimitrij Ajnalov sur *les Origines hellénistiques de l'art byzantin* (1900)⁷ proposait une vaste analyse des sources hellénistiques de l'art paléochrétien. Ainsi, la descendance directe de l'art byzantin (et russe ancien) de l'art grec ancien devenait un bien public.

Dans ce contexte, comme le rappelle Olga Medvedkova, la « découverte » de l'icône en Russie au début du XX^e siècle et la création du concept de « primitifs russes » se lisent dans une perspective internationale, comme un phénomène semblable et parallèle à celui des « primitifs italiens ». On voit souvent, dans la recherche primitiviste propre à l'art russe des deux premières décennies, l'expression directe de sentiments nationalistes. Or, ce n'est là qu'un effet de surface, derrière lequel il y avait l'intuition de toucher à des racines archaïques communes, de découvrir un langage artistique universel.

Il est en effet symptomatique que Vasilij Kandinskij raconte dans *Regards sur le passé* son expédition anthropologique dans la région de Vologda où il a éprouvé une forte émotion en découvrant l'espace multicolore du village russe,

5. Voir le procès-verbal de la réunion de la Commission pour l'étude de la philosophie de l'art au département de philosophie de la GAXN, le 14 décembre 1926 (RGALI, F. 941, op. 14, ed. x. 25, l. 7).

6. Aleksandr Gabričevskij, « Героический пейзаж и искусство Киммерии », Gabričevskij, *Морфология искусства*, F. O. Stukalov-Pogodin (ed.), Moskva, Agraf, 2002, p. 305-306.

7. Dimitrij Ajnalov, *Эллинистические основы византийского искусства*, Sankt-Peterburg, Skorohodov, 1900.

sa population aux habits bariolés et ses izbas toutes peintes⁸. *A posteriori*, il fait remonter à cette expérience une sensation de se mouvoir à l'intérieur de la peinture qui a été déterminante dans son passage à l'abstraction. Dans son autobiographie de 1913, il confronte la sensation éprouvée dans les villages au nord de la Russie à celle vécue dans des cathédrales du Kremlin et dans les chapelles du Tyrol. L'intuition ne le trompe pas : il s'agit du même espace sacré qui a ses origines dans l'Antiquité et dont parlent Kondakov et Ajnalov. De la même manière, Kandinskij met en regard dans son almanach du *Cavalier bleu* les gravures populaires russes (*lubki*), les images d'Épinal françaises, des peintures sous verre fabriquées en Bavière et dans le Tyrol, et les confronte aux œuvres des artistes contemporains. Il en résulte un tableau de multiples correspondances entre l'art d'aujourd'hui et l'art populaire fidèle aux traditions millénaires.

La compréhension du fait que les formes artistiques contemporaines s'appuient sur de multiples couches du passé, largement partagée au début du xx^e siècle, fut éradiquée pendant les décennies postrévolutionnaires qui rejetèrent dans un gouffre de préhistoire tout ce qui datait d'avant 1917. Les dizaines d'années sont devenues des centaines : ainsi en 1933 à Paris, Marina Cvetaeva se rappelait une vision liée au chantier du Musée des beaux-arts à Moscou dans les premières années du xx^e siècle :

Dans la cour du futur musée, dans le plus grand froid, de joyeux hommes aux yeux noirs roulent d'énormes carrés de marbre, plus hauts qu'eux, qui ressemblent à des morceaux de sucre gigantesques, et accompagnent leurs efforts d'une parole réverbérante, tout en « r », grande et forte, comme le marbre lui-même. « Ce sont les Italiens, ils sont arrivés d'Italie pour construire le Musée. Dis-leur : "Buongiorno, come sta ?" » En réponse m'apparaît l'éclat de leurs dents plus blanches que le marbre et la neige, entourées du plus noble des sourires. Des années (je voudrais dire des centaines d'années) plus tard, en lisant sur le feuillet du papier à lettres le poème *Florence à Moscou* qu'Osip Mandel'stam m'avait dédié, je ne me suis pas souvenue, j'ai plutôt vu avec mes yeux ces maçons italiens à la Volxanka⁹.

Les cathédrales moscovites « à l'âme italienne et russe » évoquées dans le poème de Mandel'stam ont rappelé à Marina des maçons italiens rencontrés sur le chantier du Musée. Cette évocation tardive rapporte la vive image d'une Russie prérévolutionnaire, où des éléments variés fusionnent dans un ensemble d'une richesse et d'une vivacité unique, où les différentes filiations se croisent dans un seul et même processus créatif. En effet, le Musée Aleksandr III conçu par le père de la poétesse Ivan Cvetaev à l'instar de l'*Albertinum* de Dresde, devait s'imposer, par ses formes néoclassiques assez froides, dans un paysage urbain d'une Moscou patriarcale aux petites maisons en bois.

8. Vassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1919-1922*, Jean-Paul Bouillon (ed.), Paris, Hermann, 1974, p. 107-108.

9. Marina Cvetaeva, « Музей Александра III », in *И. В. Цветаев создает музей*, А. А. Demskaja, L. М. Smirnova (eds.), Moskva, Galart, 1995, p. 396.

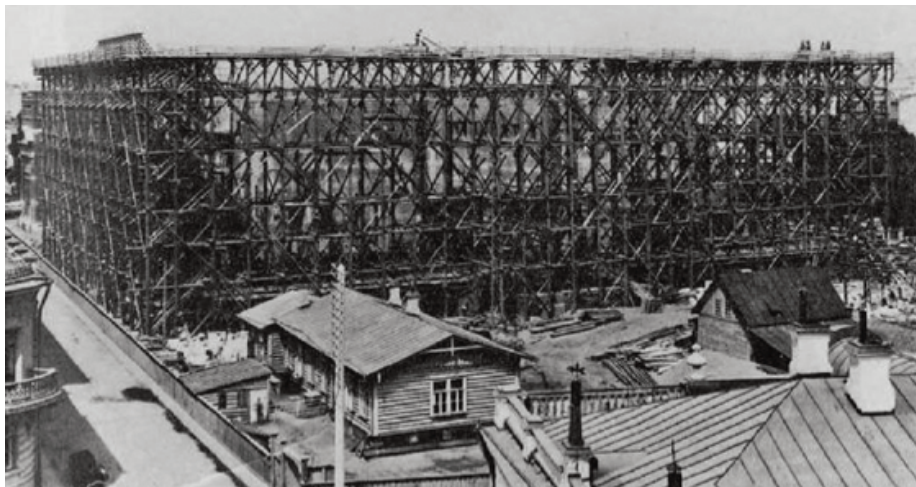


Fabricant et mécène Jurij Nečaev-Mal'cev, architectes Ivan Rerberg et Roman Klejn, Ivan Cvetaev, sur le chantier du Musée parmi les marbriers italiens, 2 août 1901.

100 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Юбилейный альбом, т. 1, Москва, ГМИИ, 2012.

Alors que l'ancienne tradition byzantine, et notamment celle des icônes, détentrice de l'héritage antique, était descendue aux XVIII^e-XIX^e siècles dans le domaine des arts populaires, c'est la culture noble et haute liée à l'Antiquité à travers la Renaissance européenne qui a fait irruption en Russie, à partir surtout du siècle de Puškin, dans les beaux-arts et dans la littérature. L'étude de Natalia Mazur, consacrée à l'épigramme *Alcibiade* d'Evgenij Baratynskij (1836) met en lumière ce fonctionnement de la littérature par rapport à la tradition classique. On présume chez le lecteur une bonne formation classique, qui consiste en une parfaite connaissance des textes des Anciens et de leurs interprétations modernes, en une maîtrise des codes rhétoriques et en la capacité à déchiffrer des programmes iconographiques.

C'est bien à cette haute tradition classique que remonte la première idée d'un Musée esthétique ayant une mission éducative avec à sa disposition une riche collection de calques en plâtre, des copies en marbre de la sculpture antique, médiévale et moderne, des copies de la peinture, des modèles des ustensiles de la vie quotidienne antique, des copies architecturales, etc. Ce projet fut rédigé à Rome vers 1830 par la célèbre princesse Zinaïda Volkonskaja, surnommée par Puškin l'« impératrice des Muses et de la Beauté », avec Stepan Ševyrev et Mixail Pogodin. Rejeté à l'époque par le Conseil de l'Université de Moscou, il fut néanmoins réalisé en 1851, quand sur l'initiative de Pavel Leont'ev, professeur extraordinaire des antiquités romaines, fut créé à l'Université le Cabinet des beaux-arts et des antiquités. Il rassemblait alors les collections des monnaies



Musée en travaux, 1904.

И. В. Цветаев создает музей, A. A. Demskaja, L. M. Smirnova (eds.), Moskva, Galart, 1995.

et des médailles, ainsi que des copies des camées. Quelques années plus tard, on y ajouta les plâtres sculpturaux. Petit à petit, le nombre d'originaux au Cabinet augmenta, surtout sous la direction de Karl Gere, archéologue et historien de l'art qui acquit pour le Cabinet une importante collection de vases grecs entre 1866 et 1879. Après lui Ivan Cvetaev se consacra entièrement à la création du Musée qui fut enfin inauguré le 31 mai 1912.

Même si l'état hybride du Musée de Cvetaev dont le noyau était une collection de plâtres suscita à juste titre un débat, trouvant dans la personne de Pavel Muratov son plus âpre critique¹⁰, la fondation de ce Musée a une importance capitale car elle permettait d'inclure la Russie dans un large contexte culturel et universitaire européen. Elle fut le résultat d'un long travail accompli par Cvetaev, connu parmi les antiquisants en Europe pour sa publication des inscriptions osques (Kiev, 1877) et qui avait noué des contacts avec les principaux musées, collectionneurs, savants en Italie, en Allemagne, en France.

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, l'intégration universitaire de la Russie à l'Europe s'accéléra. La cartographie européenne des travaux sur l'art de l'Antiquité, de Byzance et du Moyen Âge, mais aussi sur la Renaissance ne peut pas être considérée comme complète si l'on n'y intègre pas ceux d'Ivan Cvetaev, de Nikodim Kondakov, de Dimitrij Ajnalov, d'Akim Volynskij¹¹. Les sciences humaines n'avaient pas de frontières.

10. Pavel Muratov, « Музей изящных искусств в Москве », *Аполлон*, № 9, novembre 1912, p. 43-49.

11. Sur les voyages d'Akim Volynskij et Dmitrij Merežkovskij dans les années 1890 en Italie « à la recherche de Léonard » et sur leurs rapports avec les chercheurs italiens, voir les contributions de Vladimir Kotelnikov et Carlo Vecce dans *Leonardo in Russia. Temi e figure tra XIX e XX secolo/Леонардо в России. Темы и фигуры XIX-XX век*, Romano Nanni, Nadia Podzemskaja (eds.), Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2012, p. 3-47; 49-101.

Les figures au centre de ce présent volume, Grabar, Frejdenberg, Zubov, Gabričevskij, Favorskij, sont les héritiers de cet état d'esprit. Ils sont tous nés entre les années 1880 et 1900. Certains d'entre eux, comme Favorskij et Gabričevskij, ont eu le temps de compléter leurs études avant la Révolution en les partageant entre la Russie et l'Allemagne. D'autres ont suivi les cours à l'Université dans les années de trouble, comme Frejdenberg et Zubov ; d'autres encore, comme Grabar, se sont exilés pour achever leurs études en dehors de la Russie. Ils ont tous appartenu à la génération qui a sans doute le plus subi les déchirements produits alors dans le tissu social et culturel de leur pays.

Pour plusieurs d'entre eux, l'art faisait partie de l'entourage quotidien. Ainsi Aleksandr Gabričevskij a grandi dans la famille d'Aleksandr Stankevič, frère cadet du philosophe Nikolaj Stankevič qui avait animé à Moscou le célèbre cercle universitaire dans les années 1830. Dès l'enfance, Gabričevskij était entouré par des œuvres d'art¹². Une importante collection numismatique appartenait au père de Vasilij Zubov, professeur de chimie. Après la Révolution, ces collections sont entrées en grande partie dans les Musées, léguées ou nationalisées, comme la bibliothèque et les collections du père de Zubov léguées au Musée historique d'État à Moscou mais laissées pendant des décennies dans des cartons. La conservation de ce qui est resté dans les espaces exigus de leurs appartements est devenue une mission et souvent un exploit pour eux et pour leur famille, comme le montre le destin des archives de Zubov et de Gabričevskij, mais aussi de Favorskij et de Frejdenberg¹³. Il n'est pas étonnant que les problèmes de l'héritage culturel se soient trouvés au centre de leurs préoccupations.

Dans sa contribution, Pierre Caye attire l'attention sur l'usage du terme « héritage » dans la partie la plus archaïque du droit antique approprié aux situations de déshérence, quand on cherche quelqu'un capable de recevoir l'héritage et de le transmettre à la postérité au nom des ancêtres communs, des *maiores nostri*. C'est bien dans cette position que s'étaient trouvés Zubov et les gens de sa génération au lendemain de 1917, quand tout lien avait été rompu non seulement avec les *maiores nostri*, mais aussi et surtout avec les pères. Anticipant d'un an le célèbre poème de Mandel'stam *Le Siècle*, Gabričevskij a exprimé cette idée à l'aide d'une métaphore à forte coloration grecque. Les « terribles hécatombes parricides », survenues partout en Russie, dont il parla en décembre

12. Voir *Искусство в кругу ученых. Собрание Станкевичей–Габричевских–Северцовых. Живопись, графика, скульптура, архивные документы из Музеев Москвы и частного собрания*, Moskva, Musée des beaux-arts Puškin, 2005.

13. Je pense notamment au grenier de la maison familiale où habite toujours Marija Zubova en veillant aux archives de son père ; à la « Maison rouge » de Vladimir Favorskij où la tradition artistique continue dans l'œuvre de sa fille et de son petit-fils Ivan Šaxovskoj. Je pense aussi à la collection artistique et aux archives Stankevič – Gabričevskij – Severcov dont la conservation et la publication est devenue le sens de la vie d'Ol'ga Severceva, nièce de la femme de Gabričevskij. Et enfin, aux archives d'Ol'ga Frejdenberg qui sont étudiées depuis des années par Nina Braginskaja et Natal'ja Kostenko, voir leur article « Archives et destin d'un chercheur en U.R.S.S. : Ol'ga Mixajlovna Frejdenberg (1890-1955) », *Revue des études slaves*, t. LXXXV, fasc. I, P., 2014, p. 109-129.

1921 dans un discours à la mémoire de son professeur Vladimir Mal'mberg, historien de l'art antique, directeur du Musée des beaux-arts, renvoyaient au sens le plus profondément sacré des événements récents¹⁴.

Pour renouer les liens, unir de nouveau l'individu à la famille, à l'État, à la nation, retrouver une continuité là où tout était rompu, il fallait rétablir, selon Gabričevskij, une « héroïsation » en tant qu'acte créatif culturel et religieux typique du monde antique. Il s'agissait de la création d'un panthéon de grandes images symbolisant une continuité vivante de la culture comme quelque chose d'uni et d'ininterrompu¹⁵. On comprend l'intérêt pour les questions de l'image, du portrait et de la biographie (dans le sens littéral du terme grec – la description de la vie de la personnalité, son portrait, précise Zubov dans la Préface à son livre sur Léonard de 1961¹⁶) qui se sont développées à la GAXN et dont on trouve un écho dans les travaux artistiques et théoriques de Favorskij sur l'image¹⁷.

En 1927-1930, quand au moment du « Grand tournant » la GAXN était en train de s'éteindre, Zubov rédigea un ouvrage sur l'histoire de sa famille, destiné, comme la plupart de ses travaux, à être mis au placard. Zubov s'y adressait à son lecteur futur en écrivant :

Ne ris pas, ô lecteur, de mon travail modeste et humble et ne le méprise pas. Rappelle-toi que ce qui fait la différence de l'homme par rapport à l'animal est le don de mémoire. On y trouve une étincelle de l'immortalité, une victoire sur le serpent de la décomposition. Que ces pages servent d'office secret pour les morts et ne deviennent pas un matériau pour une froide statistique et une sociologie sans âme¹⁸.

De la mémoire familiale à la mémoire tout court, l'œuvre monumentale de Zubov sur l'histoire des idées qui a atteint son apogée dans un travail non achevé (et non encore publié) sur la notion de *continuum* dans la pensée européenne à partir de l'Antiquité, a été aussi inspirée par le désir de renouer les fils déchirés de l'histoire.

L'unité entre le destin personnel et celui de l'œuvre, affirmée ici par Zubov, est fondamentale. Comme les autres représentants de sa génération, Zubov a eu le privilège de vivre directement l'histoire. Ce vécu faisait partie de leur œuvre et lui donnait une profondeur particulière, une valeur qui va au-delà du champ strictement professionnel. De manière paradoxale, le chaos institutionnel, la marginalisation sociale et l'isolement intellectuel leur ont donné une liberté et

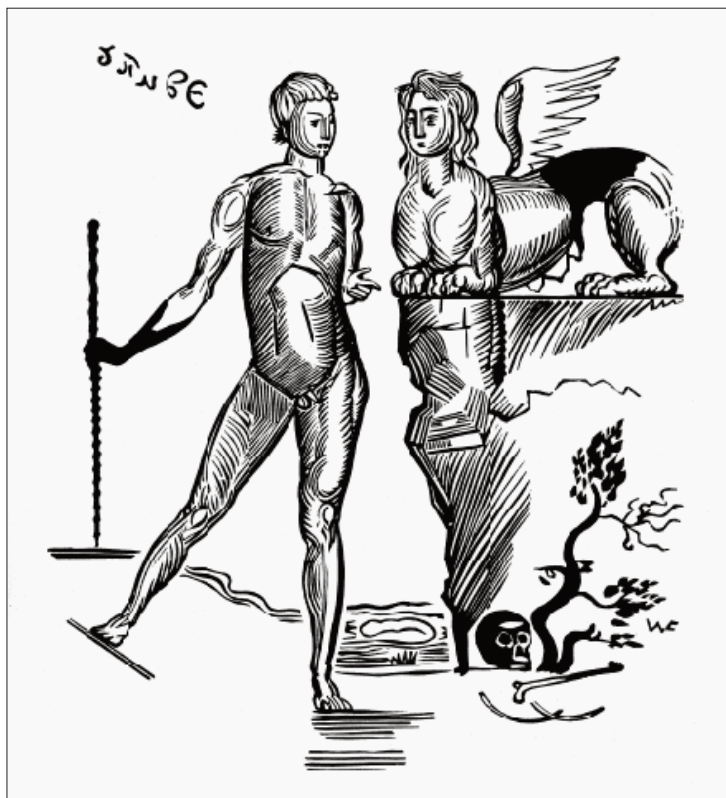
14. Gabričevskij, « Памяти В. К. Мальмберга », *Морфология искусства*, op. cit., p. 719.

15. *Ibid.*

16. Zubov, *Леонардо да Винчи 1452-1519*, 2^e éd. augm. de Marija Zubova, Moskva, Nauka, 2008, p. 16.

17. Voir le recueil *Искусство портрета*, sous la réd. d'Aleksandr Gabričevskij, Moskva, GAXN, 1928 ; ainsi que les écrits de Favorskij sur la question de l'image artistique dans Vladimir Favorskij *Литературно-теоретическое наследие*, Elena Murina et Dina Čebanova, Moskva, Sovetskij xudožnik, 1988.

18. Zubov, *Семейная хроника. Зубовы и Полежаевы*, Moskva, Numizmatičeskaja literatura, 2010, p. 613.



Vladimir Favorskij, *Œdipe*, 1924, gravure sur bois.

© Vladimir Favorskij et ses héritiers.

une audace qu'un universitaire ou qu'un artiste académique n'oserait même pas imaginer dans des conditions « normales », entravé et freiné par un tas de règles et de conventions institutionnelles. On rappellera le courage et la détermination d'Ol'ga Frejdenberg à travailler sur les sources les plus archaïques de la pensée, pour découvrir les mécanismes profonds de la construction culturelle.

L'Antiquité la plus archaïque devait sans doute le mieux correspondre aux besoins de ces gens déracinés, privés de tout soutien social et politique, dans leur détermination à rester fidèles à eux-mêmes et à affronter la barbarie qui se répandait partout. Libres de tout ce qui est superflu, ils posaient directement les questions concernant le mystère du destin humain et la tragédie de la culture, en approchant courageusement la Sphinge tout comme le fait Œdipe dans la xylographie de Favorskij dont un fragment orne la couverture de ce numéro.

C'est précisément cet aspect, d'habitude peu visible et intime, qui se manifeste dans la culture russe de la première moitié du ^{xx}e siècle que nous avons ici privilégié, alors qu'il y a bien d'autres possibilités pour réfléchir à l'art et à la science de l'art russe face à l'Antiquité, du point de vue du style, de l'iconographie, de la muséologie, de l'instrumentalisation idéologique, etc.

Cosmopolites et « héros de l'image » dans le sens grec du mot, ceux à qui sont consacrées les pages qui suivent ont apporté par leur œuvre et par leur présence même une contribution à la transmission de la mémoire culturelle et à la croissance spirituelle¹⁹. Leur héritage reste pourtant encore à découvrir à sa juste mesure, faute du dernier isolement, celui de la langue russe.

19. Gabričevskij, « Памяти В. К. Мальмберга », *Морфология искусства*, *op. cit.*, p. 719-720.